

## A néző, aki túl sokat látott

Roman Polanski *Iszonyat* című filmjének feminista megközelítése  
a voyeurizmuson keresztül

CSONDOR SOMA

Roman Polanski *Iszonyat* (*Repulsion*, 1965) című műve nemcsak a pszichológiai horror műfaján belül kimagasló, hanem feminista, társadalomkritikai aspektusból is. A film a nő szuverenitását vívott harcát közvetíti, a fallocentrikus társadalommal szemben. Értelmezésében, az alkotás leggyakrabban méltatott vizuális jegyei csupán eszközök a sérült női psziché ábrázolására. E sérülés hátterét, – azaz a film talán legfontosabb problémafelvetését – nem közli expliciten a mű. Ezzel az elhallgatással, úgy vélem, a kérdés kollektív, társadalmi elhallgatását is reprezentálja az alkotás, struktúrájával reflektálva a tartalomra. Tanulmányomban az alkotás feminista vetületét a filmben megjelenő voyeurizmus vizsgálatán keresztül interpreálom.

### A lakás, mint az elme és az intimszféra metaforája

A nő szuverenitási küzdelmével kapcsolatban tett állításom bizonyítása előtt tisztáznom kell a lakásnak, mint a cselekmény helyszínének metaforikus voltát. Egyfelől a terek torzulásai a hallucinációkban (például: a falak hirtelen megrepedései, gyurmaszerűvé válásuk, a szobák megnyúlása, kitágulása) párhuzamban állnak Carol (a főhős) elméjének deformációival. Ebben az értelemben a lakásra a női psziché metaforájaként tekinthetünk. Másfelől megfigyelhetjük a belakott tér folyamatos szűkülését is, mely előbb pusztán a lakás terét jelenti, majd a film végére az ágy alatti mozdulatlanság lesz a folyamat utolsó fázisa.<sup>1</sup> Ez a folyamatos szűkülés a külvilág térhódításával párhuzamban, véleményem szerint már inkább az intimszféra metaforájává teszi a filmbéli teret.

A tárgyalt alkotás Roman Polanski ún. Lakás-trilógiájának első darabja. E hármasként más két alkotásának függvényében a megnevezett térnek újfent kiemelkedő jelentőséget tulajdoníthatunk. A *Rosemary gyermeke* (*Rosemary's baby*, 1968) és *A lakó* (*Le Locataire*, 1976) című filmekben tovább öröklődik az *Iszonyat* otthonábrázolásának klausztrofób, és egyre groteszkebbé váló környezetmegjelenítése.<sup>2</sup> A filmek végén a tér pedig újra egységessé, áttekinthetővé válik, egy „objektív” nézőpont – kívülálló – által. Beregi Tamás kiemeli, hogy a rendezőre a filmek forgatásakor nagy hatással volt R. L. Gregory *A látás pszichológiája* című írása a perspektívák, méretarányok, optikai illúziók kialakítását illetően.<sup>3</sup> Mindhárom mű középpontjában hasonló pszichológiai jelenségek állnak. Ezek az elidegenedés, identitásvesztés és keresés, félelem, paranoia, fenyegetettség, gyanú stb., és véleményem szerint, mindeme

---

<sup>1</sup> BAJTAI 2007.

<sup>2</sup> VARGA 2012.

<sup>3</sup> BEREGI 2003.

jelenségek ábrázolásának legfontosabb eszköze e műben, a térábrázolás, azaz a lakás mint metafora.<sup>4</sup>

E térfunkció úgy vélem, hasonlóan működik, mint a német expresszionista alkotásokban, ahol a korabeli realitás a lelki reflexiók szimbolikus tárgyi kivetítéseként kap szerepet.<sup>5</sup> A történelmi, társadalmi kontextust akkor a vesztés háború következményeitől szenvedő Németország jelentette.<sup>6</sup> Az *Iszonyat* esetében pedig, a hatvanas évek horrorfilmjeiben egyébként is gyakran tematizált férfiközpontú világ jelenik meg ilyen formában. A szexuális elnyomás a kontextus, mindez az ettől szenvedő, és az ezt elutasító nő perspektívájából bemutatva, aki szuverenitásaért vívott harcában rendszerint elbukik. Például Hitchcock *Psycho* (1960) című klasszikusában, vagy a már korábban említett másik Polanski alkotásban, a *Rosemary gyermekében*. Tehát Carol iszonya a férfiktól egyben lázadásként is értelmezhető, a fallocentrikus társadalommal szemben, mely társadalom – akár a falból kinyúló kezek metaforáján keresztül bemutatva – visszaköveteli őt magának.<sup>7</sup>



1. kép

Az expresszionizmus mellett egy másik avantgárd irányzattal, illetve annak legemblematikusabb művével, az *Andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1929) című szürrealista filmmel kapcsolatban is találhatunk párhuzamokat. Úgy gondolom, ez megerősítheti azon feltevésemet, miszerint a lakás Carol pszichéjének a tere. A párhuzamot leginkább motivikus hasonlóságokban, egyezésekben látom. Mindkét film nyitányában nagy hangsúlyt kap a női szem.

<sup>4</sup> BAJTAI 2007.

<sup>5</sup> Vagyis a lelki állapotok a megjelenített téren tükröződtek.

<sup>6</sup> GREGOR – PATALAS 1966, 61–65.

<sup>7</sup> HUBER 2015, 60–62.

A szem átvágásának jelenetét az *Andalúziai kutyában* általában a belső látásra való felszólításként értelmezik, vagyis egyfajta jelként arra vonatkozóan, hogy a cselekmény a tudatalattiban fog játszódni.<sup>8</sup> Egyet értek ezzel az állítással, valamint feltételezem, hogy Carol szemének fokalizálása is hasonló szerepet tölthet be az *Iszonyatban*. További párhuzamként említhető a borotva (fallikus szimbólum) szerepe (1. kép), mely a tárgyalt filmben erős utalás is lehet Buñuelék művére, valamint az állatetemek jelenléte a szobában, illetve a falból kinyúló kezek (2. kép), mely jelenségek bár feltehetően más szereppel bírnak a két alkotásban, az alapjuk mégis ugyanaz. A pszichébe, a tudatalattiba való betekintés, és az ott lévő absztrakt, szabad asszociációk komplex megnyilvánulása a téren és a benne lévő tárgyakon.



2. kép

### Metalepszis az *Iszonyatban*, avagy iszonyat a metalepszisben

Hipotézisem szerint a mű egy bizonyos jelenetében a néző, illetve a közönség egy szubjektív perspektíva által (mely önmagában is „[...] valósággal beleszippantja a befogadót az ábrázolt szituációba. Fel tudja számolni kívülállásunkat, részévé tesz a vásznon pergő eseményeknek.”<sup>9</sup>) és annak előkészítése, valamint kontextusa révén, belevonódik a diegetikus terébe. Úgy vélem, e jelenség a fallocentrikus társadalomnak a női intimszférába, avagy a szexuális szuverenitásába való „erőszakos”, illetéktelen behatolását tükrözi. E kérdéses jelenetben, miután Carol udvarlója betöri a lakás ajtaját, kvázi

---

<sup>8</sup> SZABÓ 2003, 25.

<sup>9</sup> DULÓ 2006, 63.

erőszakkal behatol a nő intim terébe, egy idős hölgy kezdi el nézni a nyitott ajtón át a beszélgetésüket (3. kép). Úgy gondolom, az idős nő figurája egy éppen olyan ártalmatlannak, illetve ártatlannak tűnő harmadik résztvevője e szituációnak, amilyenek a mozinézők is érezhetik magukat a film nézése során. Miután észreveszik a *voyeur* jelenlétét, az ajtót becsukja az illetéktelenül ott tartózkodó férfi, és a kamera pontosan az ajtó becsukódásának pillanatában vált át a férfi szubjektív perspektívájára, akit Carol ezután meggyilkol.



3. .kép

Úgy gondolom, a kukkolásnak, a nézés aktusának ily módon történő bemutatása, amely az erőszakkal feltört intimszférára (a lakás belsejére) irányul, közvetlenül utal a mi nézői pozíciónkra. Christian Metz *A képzeletbeli jelentő* című tanulmányában hívja fel a figyelmet a mozi, illetve a filmnézés szkopofilikus jellegére. A voyeur, vagyis a néző, nem engedélyezett megfigyelést hajt végre a moziban, vagyis egy tiltott gyakorlat intézményesülése révén, legitim módon élvezheti az „észlelés szenvedélyének” ezt a szadisztikus módját.<sup>10</sup> Freud *Három értekezés a szexualitásról* című írásában, úgy határozta meg a szkopofiliát, hogy az mások eltárgyasítása, valamint a kíváncsi és irányító tekintetnek való alávetés.<sup>11</sup> A voyeur tehát a fallocentrikus tekintet birtoklója, amely által egyfajta hatalmi pozícióba kerül, míg a meglesett „áldozat” a szemlélő fél alá rendelődik. A narratív hagyományok, valamint a vetítés körülményei a moziban pedig segítik fölkeltetni azt az illúziót a nézőben, hogy mások magánéletébe nyer bepillantást, vagyis a mozi szkopikus jellegét erősítik.

<sup>10</sup> METZ 1981, 77–85.

<sup>11</sup> MULVEY 2006.

Ezzel kapcsolatban fontosnak tartom, hogy említést tegyek a szemlélés élvezetének kettéváltásáról, vagyis a férfi aktív, illetve a nő passzív szerepéről a szexuális egyenlőtlenség világában. Erre a kettéváltásra Laura Mulvey mutat rá tanulmányában, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*ben. Eszerint a férfié lesz tehát a nézői pozíció, a nő pedig a megnéznivaló „tárgy” szerepét fogja betölteni e szituációkban.<sup>12</sup>

A filmtörténetben nem egyedülálló a voyeur konkrét leképeződése a vásznon, amely utal a néző szkopofilájára is. Elég, ha Hitchcock munkásságának néhány fontosabb művére gondolunk, ahol a látvány szkopikus erotikája által keltett bűvöletnek nagy jelentősége van. Erre a jelenségre a legjobb példák alighanem a *Szédülés* (*Vertigo*, 1958), illetve a *Hátsó ablak* (*Rear window*, 1954) című alkotások, melyekben a megfigyelés a cselekmény központi eleme. A férfi főhősök voyeurisztikus tekintete pedig mindkét esetben egy nőre, mint tárgyra irányul.<sup>13</sup> Különösen fontos a *Hátsó ablak* abból a szempontból, hogy a filmnézésről / mozi nézésről szóló film („metafilm”) lesz. Ennek eszközei az ablakok keretei, melyek egy-egy diegetikus világot sugallnak és megfeleltethetők a mozivásznaknak.<sup>14</sup> Úgy vélem, e példához hasonlóan történik a filmnézés aktusának leképeződése az *Iszonyatban* is. (Még ha a megfigyelés itt nem is lesz a cselekmény központi eleme, csupán egyszeri, de dramaturgiailag annál inkább hangsúlyos momentum.) E műben a filmvásznat az ajtó kerete hivatott illusztrálni, illetve megjeleníteni a kérdéses jelenetben.

Ha feltételezzük tehát, hogy az *Iszonyatban* a fiatal párt megleső asszony a filmnéző leképeződése – akinek a tekintete (ahogyan a nézőé is) Carol intimszférájába hatol be –, az ajtó becsukásának pillanata a nézői pozíció kizárásával egyenértékű tett. Ahogy azonban a mozi néző is a fallocentrikus társadalom részét képezi, úgy párhuzamba hozható a filmbéli, lakásba (a nő magánszférájába) betörő férfival is. Éppen ezért, amint megszűnik a leképeződött nézői pozíció, e személy szubjektív tekintetével azonosulva kerül bele a néző a cselekmény terébe, vagyis metalepszis jön létre. A diegézis terébe, tehát Carol tudatalattijába s intimszférájába jutva pedig, a nő meggyilkolja e tekintet hordozóját, vagyis immár minket, a nézőket.

Ez a gyilkosság, úgy vélem, a mozi nézőn, s rajta keresztül az egész fallocentrikus társadalmon elkövetett agresszív bosszú, illetve azzal szembeni kétségbeesett védekezés. Egy nyilvánvaló lázadás a női intimitást elnyomó, ellehetetlenítő hatalmi, társadalmi struktúra ellen. Noha e lázadás (hasonlóan több 60'-as évekbeli horrorfilmes hősnő lázadásához) jogos, mégis ő, vagyis a nő minősül bűnösnek az adott szituációban, és szuverenitási küzdelme végül sikertelen lesz. E lázadás a mű cselekménye során egy újabb gyilkosságban is megnyilvánul, részben megint csak a behatoló férfi szubjektív perspektívájából bemutatva. Végül Carol nem tud elmenekülni a fallocentrikus társadalmi nyomás

---

<sup>12</sup> MULVEY 2006.

<sup>13</sup> MULVEY 2006.

<sup>14</sup> ELSAESSER – HAGENER 2015.

elől. Körülállják az emberek (lásd: Carol megtalálásának jelenete), falból kinyúló kezek formájában ragadja vissza (2. *kép*). Végül konkrétan egy (általa különösen gyűlölt) férfi viszi ki ölben a szobából a magatehetetlen lányt, arcán kéjszórós mosollyal.

Az idős hölgy leskelődésén túl, úgy vélem, említést érdemelhet egy másik szkopofilára utaló jelenet, illetve beállítás is, mely Polanski Lakás-trilógiájának minden egyes darabjában szerepet kap. Ez az ajtón lévő kukucskáló nyíláson betekintő, vészjósoló (vagy egyenesen gonosz) személy képe belülről, a kémlelőnyíláson át felvéve (4. *kép*). A megfigyelő tekintet itt különös, hiszen kétirányú (illetve kettő is van belőle). Egyfelől a kívülről beleső nem kíváncsi személy (azaz akár maga a néző) bepillantása az intimszférába, hasonlóképpen a korábban leírtakhoz. Másfelől az intimtér birtoklójának (az *Iszonyat* esetében Carolnak) a kifelé irányuló pillantása. Ez a perspektíva több szempontból is érdekes. Egyfelől eltorzítja és leszűkíti a külső valóságról alkotott képet, és a fenyegetés tárgyát helyezi a középpontba, másfelől itt a két tekintet találkozására is sor kerül. Carolban tudatosan megfigyeltsége, mely magában foglalja a külvilág által jelentett veszélyt is, és így védekezésre kényszeríti. Emellett a megfigyelőben is tudatosan, hogy kukkolása lelepleződött, és tovább akar jutni. Be akar hatolni a nő intim terébe, mely a film mindkét ilyen mozzanata után, meg is valósul, és mind a kétszer védekezésből elkövetett gyilkosságba torkollik a nő részéről. Ehhez hasonlóan a tekintet birtoklója (a néző) sem marad meg a pozíciójában, hanem belevonódik, és résztvevője lesz a cselekménynek. Úgy vélem, mindez rávilágít arra, hogy a filmnéző a moziban csupán pusztán voyeur. A valóságban éppoly része és alkotóeleme az elnyomó, fallocentrikus világnak, mint a filmben ábrázolt férfiak.



4. kép

## Összegzés

Roman Polanski *Iszonyat* című alkotása a női intimitást ellehetetlenítő fallocentrikus társadalom egy különös kritikáját adja, az ettől szenvedő sérült női lélek érzékletes bemutatásán keresztül. Dolgozatom célja annak bizonyítása volt, hogy a mű határozottan reflektál a néző részvételére és felelősségére az ábrázolt elnyomó tendenciákban. Úgy vélem, egyben állást is foglal a patriarchális berendezkedéssel szemben az által, hogy – a horror eszközeit kihasználva – sokkolni és elborzasztani akar, miközben szembesít. A voyeur, vagyis a néző, miután a metalepszis alakzata által a cselekmény részesévé válik, mint illetéktelen behatoló, az elfojtott női harag és kétségbeesés áldozatául esik. Polanski filmje ezzel rámutat, hogy a néző, avagy a fallocentrikus tekintet birtokló voyeur, épp oly bűnös a patriarchális elnyomásban, mint az a világ, ami elől Carol lakása intim magányába próbált zárkózni.

## Irodalom

- BAJTAI 2007 = Bajtai András: *Iszonyat. Repedések az elme falán*.  
<http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/iszonyat-roman-polanski-iszonyat-1965> (Letöltés: 2016.05.26.)
- BEREGI 2003 = Beregi Tamás: *Skizofrén angyalok*.  
[http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=2146](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2146)  
(Letöltés: 2016.05.26.)
- DULÓ 2006 = Duló Károly: *A néző filmje*. Budapest : Gondolat kiadó, 2006.
- ELSAESSER – HAGENER 2015 = Elsaesser, Thomas – Hagener, Malte: *Film Theory: An Introduction through the Senses*.  
<http://www.routledge/textbooks.com/textbooks/9781138824300/chapter1.php> (Letöltés: 2016.05.30.)
- GREGOR – PATALAS 1966 = Gregor, Ulrich – Patalas, Enno: *A film világtörténete*. Budapest : Gondolat Kiadó, 1966.
- HUBER 2015 = Huber Zoltán: A horror a hatvanas években. In: Kárpáti György – Schreiber András (szerk.): *A horrorfilm: válogatott tanulmányok*. Budapest : KMH Print Kft., 2015.
- METZ 1981 = Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő: három tanulmány*. Budapest : Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981.
- MULVEY 2006 = Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*.  
<http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16> (Letöltés: 2016.05.26.)
- SZABÓ 2003 = Szabó Z. Pál: *Lázadás a halál ellen (Salvador Dalí – Luis Bunuel: Andalúziai kutya)*. Budapest : Áron kiadó, 2003.

VARGA 2012 = Varga Zoltán: A test ördöge.

[http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=11051](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11051)

(Letöltés: 2016.05.26.)

**The viewer who saw too much**  
The feminist examination of *Repulsion*

SOMA CSONDOR

The aim of this paper is the feminist analysis of the visual features of some movie scenes and camera shots in Roman Polanski's *Repulsion* (1965). I would also prove this creation demonstrates that phallogocentric society oppresses women. In my paper, I mainly focus on a certain scene, where voyeurism is immensely important. This "scopophilia" reveals that the moviegoers are the real voyeurs (for instance, *The Imaginary Signifier* by Christian Metz and *Cinema as Window and Frame* by Thomas Elsaesser and Malte Hagener). Starting from this position I conclude that the subjective camera shot and the previous act's context create a metalepsis. The aim of the metalepsis reveals the collective social problem that is the sexual oppression against women.